

***Faust*-Inszenierungen an der Schwelle zum 21. Jahrhundert**

Der 21-stündige *Faust* und der schlichte *Faust*
auf dem koreanischen Goethe-Festival

Young Ae Chon (Seoul National Univ.)

1. *Faust*-Text

Faust ist ein beispielloses Lebenswerk nicht nur eines großen Dichters, sondern auch eines Theatermanns, der sich 26 Jahre für das Theater eingesetzt hat. Neben dem Umfang wie der dichterischen Intensität des Werkes hat der theatralische Reichtum einschließlich des experimentellen Charakters das Werk, bes. dessen zweiten Teil, lange als unaufführbar gelten lassen.¹ *Faust* ist schon als Text die Entfaltung der theatralischer Möglichkeiten in vollem Maß und zugleich deren Grenzüberschreitung.

Dennoch hat das Werk lange die Regisseure immer wieder zu neuen Inszenierungen herausgefordert. An der Schwelle des neuen Jahrtausends kommt es gar zu einem theatergeschichtlichen Ereignis: einer 21-stündigen Rekordinszenierung. Andererseits wird *Faust* selbst in der fernsten Ferne fast fromm aufgeführt. Was für eine Macht liegt darin? Wie soll man dieses Phänomen inmitten der sich ausbreitenden Spaßgesellschaft des Medienzeitalters betrachten?

¹ Die Uraufführung des zweiten Teils erlebt das Stück, in stark reduzierter Form, erst 44 Jahre nach dem Tod des Autors, und die vollständige Aufführung, wie bekannt, erst seit letztem Jahr, ca. 170 Jahre nach der endgültigen Fertigstellung.

2. Theatralische Aufgaben des Textes

Der *Faust*-Text wäre selbst für einen willigen und kompetenten Regisseur eine Herausforderung. Ihm stehen so unzählige Aufgaben bevor. Ich möchte nur einige hervorheben (Ich beschränke mich auf den zweiten Teil.):

1. Akt: Vom Heilschlaf erwacht wird Faust auf einen mittelalterlichen Hof verfrachtet, und die wirtschaftliche Misere vor Ort wird durch Papiergeld gerettet. Soweit ist alles aufführbar. Aber auch solche Dinge sollen plausibel auf die Bühne gebracht werden, mit denen der Magier Faust beauftragt wird, Veranstaltungen der Mummenschanz und die Beschwörung von Helena und Paris mit ihrer allegorischen bzw. Phantasmagorischen Fülle.

2. Akt: Hier sollen der Kunstmensch Homunculus und die gesamte monströse Menge der hellenistischen Nachtwelt, in der die Luftfahrer Faust, Mephisto und Homunculus herumschweifen, und die leicht langweilende Diskussion zwischen Thales und Anaxagoras, aber auch das Zerschellen des Homunculus an Galateas Muschelwagen bildlich übertragen werden.

3. Akt: Die gesamte Phantasmagorie des Helena-Aktes wird hier zeitlich wie räumlich stark gerafft vorgestellt. Hier soll zum großen Teil eine griechische Tragödie vorgespielt und zugleich entlarvt werden. Denn dieser Akt schließt mit einem starken Verfremdungseffekt desillusionierend.² Auch der Singspiel-Charakter soll stark und effektiv hervorgehoben werden.

4. u. 5. Akt: Der große Raum der Tatwelt das Kriegsfeld bis hin zum weiten Strande und dem Hafen - wird hier gestaltet. Hier sollen die Habgier bes. des modernen Menschen, die Katastrophen mit sich bringt, und die ihr immanenten Überbleibsel des 'guten Teils' neben der Hinfälligkeit durch den Faust-

² Vgl. die Regieanweisung am Ende des dritten Aktes: "Der Vorhang fällt. Phorkyas im Proszenium richtet sich riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, insofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren."

Darsteller besonders effektiv veranschaulicht werden.

Schließlich in der *Bergschluchten*-Szene geht es um die Gegend vor dem Himmel, in der die Seele des toten Faust übertragen wird. Der tiefere Sinn und zugleich die schillernde Ambiguität der Aktion 'Rettung' sollen mit einem gewissen Operncharakter massenwirksam vermittelt werden.

Kurz: Jeder Akt steht für sich, ist in sich schon bühnentechnisch überfordernd. Dabei soll diese Vielfalt, dessen Bruchteile hier herausgefiltert worden sind, im Ganzen einen Organismus bilden. In dieser Hinsicht ist das *Vorspiel auf dem Theater* bemerkenswert, das mit der *Zueignung* und dem *Prolog im Himmel* den Eröffnungsteil des Dramas bildet. Das Vorspiel weist nämlich das theatralische Konzept hin, während der *Prolog im Himmel* das wesentliche inhaltliche Konzept des Werkes vorformt. Hier werden in Form einer Diskussion drei differente Positionen veranschaulicht. Das Real- bzw. Marktprinzip des Direktors prallt ("Ich wünsche sehr der Menge zu behagen." (V. 37)); "Man kommt zu schauen, man will am liebsten sehen." (V. 90)) mit der Idealposition des Dichters zusammen, die sich um die Nachwelt kümmert ("O sprich mir nicht von jener bunten Menge, Was glänzt ist für den Augenblick geboren [...] Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren." (V.73f)), und der Kompromiß wird durch die lustige Person gesucht, also den Schauspieler, der spielen will ("Wer macht denn der Mitwelt Spaß" (V. 77)). Der Imperativ des Theaterdirektors, der schließlich das Theater ermöglicht, lautet: "Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!" (V.99). Und das Argument dafür: "Was hilft, wenn ihr ein Ganzes dargebracht [...] Das Publikum wird es euch doch zerpfücken." (V. 101f.).

3. Peter Steins *Faust*-Inszenierung

Dieses gigantische Projekt, die viel bewunderte, nicht wenig gescholtene³ Inszenierung, ist dem Werk unerhört treu. Kein

³ Etwa als 'ein leerer Karneval' (Die ZEIT 2000 Nr.31) oder 'Jahrmarktsspektakel' (Süddeutsche Zeitung vom 25. 7. 2000) wurde

einziges Wort von 12,111 Versen ist gestrichen. Diese rigorose Texttreue beweist die sichere Orientierung, die aufgrund des gründlichen Textverständnisses erst möglich ist, und zeigt sich durch die gesamte Inszenierung schließlich als eine neue Möglichkeit. Mit der Steinschen Inszenierung wird nach allen experimentellen Entfaltungen anscheinend auf die inzwischen etablierte Tradition der Regietheater weitgehend verzichtet. Die Kunst und Kunstfertigkeit des Regisseurs wird jetzt hingegen im Bereich der Bühnendarstellung eingesetzt und aufs vollste ausgeübt. Die Inszenierung bietet viel, im vollen Bewusstsein, dass man zu schauen kommt, dass man am liebsten sehen will, was der Konzeption des Theaterdirektors im *Vorspiel auf dem Theater* entspricht.⁴ Somit ergibt sich ein *Schauspiel* im wörtlichen Sinne, und zwar ein denkbar vielfältiges und prachtvolles. Besonders prachtvoll sind in dieser Hinsicht die Massenszenen wie die des Osterspaziergangs, der Maskerade und die des Chors aus Trojanerinnen im *Helena*-Akt.

3.1. Die Bühnen und das Publikum

Das Hauptmerkmale dieser Inszenierung wären außer dem Rekordumfang wohl die Vielfalt der Bühnen und die Mobilisierung des Publikums: Das Publikum ist nicht an einen fixen Sitzplatz gebunden, sondern bewegt sich nach der Szene zu verschiedenen Bühnen. Der Zuschauer wird in die Aufführung mit einbezogen. Bald schließt er sich den Schauspielern an, verwandelt sich selbst in die Figuren des Dramas. Man wird etwa vom Studierzimmer zum Ostspaziergang geführt, bald steht man als Volksmenge mit den Schauspielern und Schauspielerinnen zusammen in der Kaiserpfalz, und tritt sogar im Spiel in den Rittersaal, wo für fast 500 Leute die Tische gedeckt sind.⁵

diese Inszenierung kritisiert.

⁴ Es wird gespielt, was auch dem Willen der 'lustigen Person' gefällt. Durch die Realisierung eines monumentalen Theaters entspricht die Inszenierung schließlich aber auch dem Willen des Dichters.

⁵ Und die auf der normalen Bühne überfordernde Regie-anweisung, wie '*Kaiser und Fürsten, Hof in Bewegung, hell erlauchtete Säle*', kann so

Somit bietet diese Inszenierung dem Publikum vor allem ein vielfältiges Bühnenerlebnis: von der Arenabühne über die übliche Proszeniumbühne und die auffällige Guckkastenbühne, über die Stegreifbühne im Foyer bis zum antiken Dreiviertelrund. Dies ist möglich, indem ein unerhört großer Raum, ein altes Waggonwerk, den Bühnengestaltern zur Verfügung steht. Die Pluralität der Bühne an sich, vor oder in die das Publikum abwechselnd geführt wird, schenkt dem Theater mit ihrer Vielfalt zusätzlich eine Dimension und bewirkt im ganzen einen besonderen theatralischen Effekt: Wie auch die Zeit im Roman durch ihre Ausdehnung und Raffungen von besonderer Wirkung ist, bzw. wie sich die lyrische Form des Sonettkranzes zu einem Sonett verhält, Beachtenswert sind diese Effekte, die u. a. vom Kontrast der Bühnengröße und formen ausgehen.⁶

Was den zweiten Teil betrifft, wird der Eindruck, dass jener eine lose Aneinanderreihung der Akte wäre, durch die Inszenierung eher gesteigert. Denn jeder Akt, der als Text schon selbständig ist, wird mit differenten und zum Inhalt am besten passendsten Bühnenformen ausgestattet.

Der 1. Akt ist ein Paradebeispiel für die Vielfalt der Bühne. Am Ende der eröffnenden *Heilschlaf*-Szene wird auf dem bis dahin wegen der trüben Beleuchtung unsichtbar gebliebenen Gazevorhang zwischen Bühne und Publikum ein phantastischer Regenbogen sichtbar. Das davon faszinierte Publikum wird gleich darauf zur Kaiserpfalz geführt, in der der Zuschauer langsam

während der Raumwechsel völlig problemlos als Zwischenspiel mitten im Zug der Zuschauer und Schauspieler gespielt werden.

⁶ Etwa die Enge, die Faust nachts in seinem kleinen gothischen Studierzimmer fühlt, und seine Mangel an Lebensfreude werden zunächst durch ein Bühnenbild mit drückend hohen Regalen realisiert, dann gleich darauf mit der weit geöffneten Bühne des Osterspaziergangs kontrastiert; somit wird die Wirkung noch erhöht. Die Enge von Auerbachs Kellers und die Fiktivität der Hexenküche werden durch zwei winzig kleine Guckkästchen verdeutlicht, die in Augenhöhe der stehenden Zuschauer mitten in die gegenüberliegenden Wände eines großen Raums hinein wie installiert sind. Beim Szenenwechsel drehen sich die stehenden Zuschauer diesmal auf der Stelle um 180 Grad.

merkt, dass er selber das Volk im Spiel bildet. Dann zur Maskerade, die in einem großen, länglichen Raum stattfindet, dort findet man sich als Zuschauer in doppeltem Sinne: als Teilnehmer eines großartigen Festes und Theaterzuschauer zugleich. Die darauf folgende Szene *Lustgarten*, die in der Helle der 'Morgensonne' spielt, schließt plötzlich mit einem Knall und wird völlig zugedeckt, von einer großen herunterfallenden Wand. Die Wand teilt die Bühne horizontal in zwei Teile, damit die nächste Szene *finstere Galerie* auf dem dunkleren oberen Teil gespielt werden kann. Gleich darauf wird das Publikum zum Rittersaal geführt. Unterwegs erlebt man noch eine Stegreifszene mitten in der Menge. In dem geräumigen Rittersaal sitzt das Publikum am gedeckten Tisch, und vorne sitzt der 'Hof', also die Schauspieler und Schauspielerinnen. So warten die beide Partien (Schauspieler vorne, Zuschauer hinten) vor dem Vorhang auf ein Spiel im Spiel (das Erscheinen von Paris und Helena). Faust erscheint, indem er mit dem Schlüssel den Dreifuß zum Proszenium einer kleinen klassizistisch dekorierten Guckkastenbühne zieht. Diese Szene, und somit der ganze erste Akt schließt mit einer Explosion. Faust fällt in Ohnmacht, auch sämtlich Sitzbänke für den Hof klappern zusammen. Alles in allem viel zum Sehen, zum Hören, zum Erstaunen, zum Genießen und zum Miterleben.

Der 2. Akt wird nur auf drei Bühnen relativ ruhig inszeniert. Das alte Studierzimmer eröffnet den Akt. *Die klassische Walpurgisnacht* wird dann auf einer stark abstrahierten, völlig schwarz tapezierten Werkstattbühne gespielt. Der Fluß Peneios wird mit einem langen Tuch phantastisch und lyrisch inszeniert. Die Szene *Ägäische Bucht* wird dagegen mit postmodernen Sehenswürdigkeiten dargestellt; auf einer Halbkreisbahn bewegen sich die Schauspieler schnell und elegant auf Rollschuhen und stellen so die Bewegung des Meeres dar. Auf der vorderen Wand, die der Bahn entlang dieselbe versteckend eingerichtet ist, sind wie in der Videokunst Paik Nam Juns, viele Videos in einer Reihe angebracht, die später nach dem Zerschellen von Homunculus die Flammen auf dem Meer synchronisieren.

Den 3. Akt eröffnet Helena. Sie steht vor dem Palast des Menelaos und spricht im antiken Metrum. Die Bühne ist dem

entsprechend das antike Dreiviertelrund. Die Publikumssitze werden, als sich Helena zu Fausts Burg wendet, von den Schauspielern wie zwei Flügel geschoben und geöffnet. Die Richtung der Publikumssitze ist in der nächsten Szene *Schattiger Hain* nun umgekehrt, bildet aber wieder ein Dreiviertelrund, und die Bühne bleibt von drei Seiten für das Publikum offen. Die Bühne ist der Platz für das Bühnengeschehen, u. a. hauptsächlich für den Chor. Die hervorragende Choreographie für den Chor aus schönen Trojanerinnen verleiht in dieser Szene dem relativ statischen Monolog antiken Glanz und hebt das Tragische effektiv hervor.

4. Akt: Mit dem Heruntersausen und dem Voranschreiten von ein Paar roter Riesenstiefeln (den Siebenmeilenstiefeln), der Kriegsmusik und dem Metallton der Blechsoldaten, die rechts und links seitlich des Publikums an der Leine hängen, eröffnet sich die Tatwelt, in der Gewalt und Habgier herrschen. Hier bleibt das Publikum Zuschauer.

5. Akt: Das Bühnenbild ist hier im ganzen sehr realistisch: die kleine Kapelle und die Hütte des alten Ehepaars Philemon und Baucis wie der gegenüberstehende Fausts Balkon. Die *Grablegung* wird noch realistischer dargestellt. Mit ihren äußerst realistischen Zügen geht dann die Darstellung der Lemuren- und der Höllenrachen über die theatralische Treue hinaus. Diese überzogenene Darstellung, bes. der Höllenrachen wirkt eher wie eine Karikatur. Nah am Kitsch. Alles in allem wird in diesem Akt die Schwäche der Faust-Figur und die Hinfälligkeit des Menschen überhaupt zur Genüge vermittelt.

In der Schlußszene *Bergschluchten* rollt sich nun das unterm Dach gedrängte Metallgerüst des Himmels, auf dem der *Prolog im Himmel* gesprochen wurde, spiralförmig bis zum Boden hinab und dient als Weg, auf dem Fausts Seele hinauf getragen wird: Durch den Auftritt von Leuten verschiedenen Alters, vom Kind bis zum jungen Mann, werden die Stufen von Fausts Seelenwanderung angedeutet. Die allesamt weiß gekleideten Figuren auf dem Spiralgang wirken - ähnlich wie im *Prolog im Himmel* - wie Raumfahrer.

Sowohl im Umfang als auch in der Form überschritt die

genannte Aufführung die Grenze der bisherigen Vorstellung vom Theater. Es ist bewundernswert, dass eine solche Aufführung überhaupt möglich ist. Das Theater will hier aber anscheinend mit der Mobilisierung und dem Einsatz aller denkbar möglichen Bühnen und Bühnentechnik zu seiner elementaren Funktion zurückkehren: zur Veranschaulichung des Textes auf der Bühne. Zum S c h a u s p i e l, zu sich. Somit scheint das Theater hier nicht nur dem Text, sondern auch sich, dem Theater treu zu sein.

3.2. Interpretation am Beispiel der Mephisto-Rolle

Inhaltlich beachtenswert ist m. E. vor allem die Mephisto-Interpretation. Seit der legendären Gründgens-Inszenierung liegt das Schwergewicht häufig auf der Mephisto-Rolle. Dies ist ein bemerkenswertes Phänomen. Im Vergleich etwa zu Faust wird die Interpretation seiner Rolle immer verfeinerter und immer mannigfaltiger. Etwa allein in Weimar in den letzten Jahren, wo die *Faust*-Inszenierung ein Prüfstein für die Tüchtigkeit eines Regisseurs ist: Die Werkstattaufführung des *Urfausts* (1997, Inszenierung: Georg Schiedleitner) hat eine Mephisto-Frau (Susanne Lietzow) vorgestellt, die mal als ein Faust überragender Mann und mal als Verführerin auftritt. In der Inszenierung des Goethe-Jahres 1999 (Inszenierung: Michael Gruner) wurde die Rolle in einen Macho-Mephisto (Eckart von der Trenck) und in einen Travestie-Mephisto (Daniel Graf) aufgeteilt. Und in diesem Jahr (Inszenierung: Julia von Sell und Karsten Wiegand) verführt ein 'Technoboy-Mephisto' (Marek Harloff), ein schlanker Knabe der modernen Spaßgesellschaft aus seiner anscheinend tödlichen Langweile den 'Wissens-Monolith'-Faust' (Thomas Thieme).

Auch in Peter Steins Inszenierung wird die Rolle auf zwei Schauspieler verteilt: einen fülligen Burlesken (Adam Oest) und einen sanften Philosophen der Hölle (Robert Hunger-Buhler). Die Verteilung einer Rolle an sich ist nichts Neues.⁸ Sie geschieht bei

⁷ Vgl. Braunschweiger Zeitung vom 19. 3. 2001

⁸ Es gab sogar zwölf vervielfältigte Gretchen (Inszenierung von Einar Schleef). Aber 'zehn' Gretchen, 'zehn' Faust machen die Inszenierung

Faust aufgrund der Altersunterschiede fast automatisch. Im Fall Mephistos geht es aber um eine Interpretation. Beachtenswert ist in Peter Steins Inszenierung vor allem die Interpretation der Rolle Mephistos als die eines Intellektuellen, der auch Ruhe und Souveränität ausstrahlt.⁹ Dadurch wird andererseits die Hinfälligkeit Fausts, die in dieser Inszenierung auch sonst betont wird, noch mehr hervorgehoben. Dieser sanfte Philosoph der Hölle verleiht schließlich der traditionellen Figur Mephisto eine deutlich neue Facette, indem er die Glaubwürdigkeit seiner allgemeinen Existenz erheblich steigert und seine verfeinerte und verbreiterte Skala des Bösen ins Spiel bringt. Dies ist wohl auch im Hinblick auf die Geschichte der *Faust*-Inszenierungen beachtenswert.

Was Faust betrifft, wird dagegen seine Schwäche aus verschiedenen Gründen hervorgehoben. Man erinnere sich an die vielen Verzerrbilder von Faust: etwa Faust als Drogensüchtiger (Frankfurt 1990, Inszenierung: Einar Schleef) oder als Alkoholiker (Hamburg 1993, Inszenierung: Christoph Marthaler).¹⁰ In Peter Steins Inszenierung wird Faust anscheinend zuerst als Mensch mit seinen Grenzen und Schwächen interpretiert. Und beiden jungen und alten Darstellern (Christian Nickel und Bruno Ganz) fehlt u. a. die faustische Leidenschaft. Auch in den anderen Inszenierungen bekommt man den Eindruck, dass der Faust-Darsteller nicht immer seiner Rolle gewachsen ist. Dies hat wohl mit dem Zeitgeist zu tun: Ein faustischer Faust-Darsteller findet sich immer seltener, ein faustischer Mensch noch seltener, während unser Verständnis der Figur des Mephisto zunehmend tiefer wird.

natürlich nicht schön (Albrecht Schöne: vgl. Programmbuch von Peter Steins Inszenierung, S. 259ff.)! Aber bemerkenswert ist diese Tendenz.

⁹ Schon beim *Vorspiel auf dem Theater*, bei dem die erste der vielen Bühnen die Form einer Ringkampfarena hat, (und wo der *Prolog im Himmel* weiter gespielt wird,) fällt die lustige Person in der Kleidung des Harlekins durch seine souveräne Ruhe auf. Nachher stellt sich heraus, dass gerade er die Mephisto-Rolle weiter spielt.

¹⁰ Vgl. Bernd Mahl: *Goethes Faust auf der Bühne (1806-1998)*. Stuttgart u. Weimar 1999, S. 237ff.

4. *Faust* in Korea

Faust wurde in Korea erstmals 1958 übersetzt - Insgesamt 19 Übersetzungen¹¹ sind inzwischen erschienen. Viermal wurde das Stück aufgeführt, jedoch nur der erste Teil. Außerdem wird die *Faut*-Bearbeitung eines jungen koreanischen Dramatikers, *Faust in Blue Jeans* seit den achtziger Jahren ab und zu bes. von Studenten gespielt. Beide Teile wurden erst im Jahre 1999 aufgeführt, und zwar in sehr schlichter Form. In einer Mischform von Lesung und Theater, neben *Iphigenie*, *Stella*, dem Lyrikabend und einigen musikalischen Veranstaltungen im Rahmen des 17-tägigen Goethe-Festivals, Außerdem begleiteten eine Goethe-Bücher- und Goethe-Briefmarken-Ausstellung im Foyer die ganze Veranstaltung. Und eine Nachtvorstellung mit Filmen, die sich auf Goethe-Texte oder Goethe bezogen. das in Theaterkomplex des Seoul Art Center (Leitung: Ho-Keun Mun) stattfand.

Die Bühne war von üblicher Form und Größe, etwa 700 Sitzplätze. Dennoch wurde eine Marktorientierung hartnäckig aus-geschlossen. Das Gewicht lag auf der Vorstellung des Autors. Für diesen Zweck wurde die einfachste Form gewählt: Stark gekürzt sollte die Aufführung das Wesentliche vermitteln. äußerst schlicht war auch das Bühnenbild: Zehn Schauspieler und neun Stühle, eine Bank, manchmal ein kleiner Tisch waren alles, was man auf der Bühne sehen konnte. Sonst gab es noch ein Prospekt, der ein mittelalterliches Burgportal darstellte. Damit wollte man die Aufmerksamkeit des Publikums garantieren.

Kurz: Es war eine Art Minimal-Theater. Die Beleuchtung spielte eine große Rolle. Man sah etwa in der *klassischen Walpurgis-nacht* auf der Bühne nur die kleinen Funken, die wie Maikäfer schweben, und sollte zuhören. Oder: Wenn Faust am Strand von dem zu gewinnende Land träumte, stand er da im vollen phantastischen dunkelblauen Licht allein auf der leeren

¹¹ Hierzu wäre das Übersetzungsprojekt der Hamburger Ausgabe erwähnenswert, das u. a. die Privatinitiative eines emeritierten Germanistikprofessors ermöglicht hat; davon sind bis jetzt sieben Bände veröffentlicht, die anderen noch im Druck.

Bühne, während sich die Beleuchtung der Boden, der wie das Meer blau beleuchtet war, langsam kreisförmig in wüstenbraun veränderte.

Acht Stühle standen meistens in einer Reihe im Hintergrund, eine rote Polsterbank war links vorn schräg aufgestellt. Diese eine Bank übernahm die gesamte Fiktivität: etwa wenn Helena sich darauf setzte oder sich in der Nähe der Bank aufhielt; wenn es daher um die Tatwelt ging, wie im 4. und 5. Akt, verschwand die rote Polsterbank. Zehn Schauspieler bzw. Rezitatoren stellten mit ihren Stimmen und minimalen Bewegungen die dramatische Spannung her. Wenn etwa Faust den Satz "Verweile doch du bis so schön!" gesprochen hatte, verwandelte sich das Chor, das bis dahin in einer Reihe im Hintergrund stand, in die Lemuren, bald darauf in der *Bergschluchten*-Szene wieder in die Engel. Als Lemuren sammelten sie dabei heftigen tänzerischen Bewegungen eng um Faust, als Engel zogen sie still zurück und bildeten wieder eine ruhige angenehme Reihe.

Diese schlichte Aufführung wurde bestens besucht, war teilweise ausverkauft.

*

Ein solcher Komplex wie Faust II sollte wohl völlig werktreu und prächtig wie in Peter Steins Inszenierung oder eher in einer schlichten Form, die der Lesung nahe ist und die Einbildungskraft des Publikums im höchsten Maße fördert, aufgeführt werden. Nach allen möglichen experimentellen und kommerziellen Aufführungen wäre die rigorose Texttreue gerade eine Alternative. In den besprochenen Aufführungen, die extrem divergieren, haben die Regisseure wie die Schauspieler gemeinsam, dass sie auf eigene Weise fast fromm gerade durch die dicke Wand hindurch gegangen und auf solche Weise auch das Publikum angesprochen haben. Auch dem Publikum sollte die Achtung gebühren, das solche Strapazen des 'Schauens' wie den 'Marathon'¹² oder das 'Äußerst intensive Zuhören' gern auf sich

¹² Im doppelten Sinne: sowohl die Länge der Aufführungszeit als auch

nimmt. Ob nun die Neugier auf eine monumentale Aufführung mitwirkte oder die Neugier auf ein monumentales Werk, in das der Autor sein ganzes Leben einbrachte - auf jeden Fall bestätigt sich erfreulicherweise das noch bestehende Interesse für die Literatur, aber auch die wirkenden Gegenkräfte gegen die dominierende Hektik, Zerstreuung und Larmoyanz des Medienzeitalters. Der Autor gilt ja als *supreme product of paper age*.¹³

Den Erfolg auf dem einheimischen Boden wie in der fernsten Ferne verdankt *Faust* nämlich nicht nur der Kunstfertigkeit sondern dem tiefen Textverständnis des Regisseurs. Natürlich wird die Macht eines klassischen Werkes über Zeit und Raum hinaus wirken. Sie wird, nehme ich an, über die Schwelle des Jahrhunderts bzw. Jahrtausends hinaus weisen.

das Hin- und Herlaufen, um sich auf einen besseren Platz zu setzen.

¹³ Vgl. Nicholas Boyle: Goethe. The Poet and the Age. Oxford 1991, in preface, unpagiert.

Literatur

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*, hrsg. v. Albrecht Schöne.
2. Bde. Frankfurt a. M. 1999
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*. Zweiter Teil. Mit
Federzeichnungen von Max Beckmann, Frankfurt a. M. 1975
- Birus, Hendrik u. Donat, Sebastian: *Goethe. Ein letztes Universal-
genie?*, Göttingen 1999
- Daur, Albert: *Faust und der Teufel. Eine Darstellung nach
Goethes dichterischem Wort*, Heidelberg 1950
- Eibl, Karl: *Das monumentale Ich Wege zu Goethes Faust*,
Frankfurt 2000
- Gaier, Ulrich: *Johann Wolfgang von Goethe, Faust-Dichtungen*. 3
Bde., Stuttgart 1999
- Kaiser, Gerhard: *Ist der Mensch zu retten? Vision u. Kritik der
Moderne in Goethes Faust*, Freiburg i. B. 1994
- Kruse, Jens: *Der Tanz der Zeichen. Poetische Struktur und
Geschichte im Goethes Faust II*, Meisenheim 1985
- Lohmeyer, Dorothea: *Faust und die Welt. Der zweite Teil der
Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes*, München 1975
- Mahahl, Günther (Hg.): *Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in
vier Aufzügen hergestellt von Karl Simrock. Mit dem Text
des Ulmer Puppenspiels*.
- Mahl, Bernd: *Goethes Faust auf der Bühne (1806-1998).*
Fragment Ideologiestück Spieltext, Stuttgart / Weimar 1999
- Michelsen, Peter: *Im Banne Fausts. Zwölf Fauststudien*,
Würzburg 2000
- Schlaffer, Heiz: *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19.
Jahrhunderts*, Stuttgart 1981
- Schanze, Helmut: *Faust-Konstellation*, München 1999
- Schieb, Roswitha (Hg.): *Peter Stein inszeniert Faust von Johann
Wolfgang Goethe. Das Programmbuch Faust I und II*, Köln 2000
- Scholz, Rüdiger: *Goethes Faust in der wissenschaftlichen
Interpretation*, Rheinfelden / Berlin 1993
- Strosetzki, Christoph: *Calderon*, Stuttgart 2001
- Walz, Ruth / Stein, Peter: *Goethes Faust: Peter Steins
Inszenierung in Bildern*, Köln 2001